SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 289
24 • 3 • 2002



Las 3A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre "violencias de distintos signos" ni el árbitro justo entre "dos terrorismos" sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de l

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror.

Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.

HAN RESTAURADO USTEDES LA CORRIENTE DE IDEAS E INTERESES DE MINORÍAS DERROTADAS QUE TRABAN EL DESARROLLO DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS, EXPLOTAN AL PUEBLO Y DISGREGAN LA NACIÓN. UNA POLÍTICA SEMEJANTE SÓLO PUEDE IMPONERSE TRANSITORIAMENTE PROHIBIENDO LOS PARTIDOS, INTERVINIENDO LOS SINDICATOS, AMORDAZANDO A LA PRENSA E IMPLANTANDO EL TERROR MÁS PROFUNDO QUE HA CONOCIDO LA SOCIEDAD ARGENTINA.

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamient... mi casa en el Tig... asesinato de amig... ridos y la pérdida ... hija que murió ... tiéndolos, ... de los he... obliga... expr... desp... do lib... critor y... te casi tre...

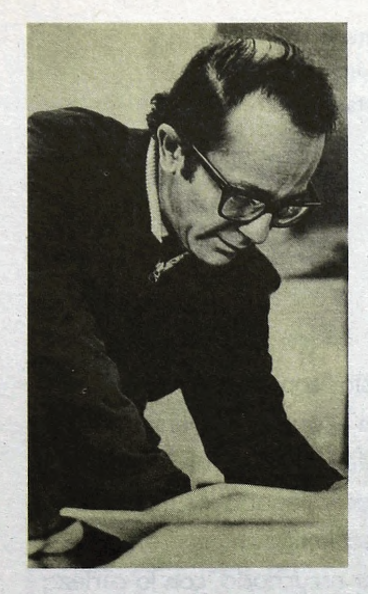
DICTADA POR EL FONDO MONETARIO INTERNACIONAL SEGÚN UNA RECETA QUE SE APLICA INDISTINTAMENTE AL ZAIRE O A C... A URUGUAY O A INDONESIA, LA POLÍTICA ECONÓMICA DE ESTA JUNTA SÓLO REC... NEFICIARIOS A LA VIEJA OLIGARQUÍA GANADERA, LA NUEVA OLIGARQUÍA ES... GRUPO SELECTO DE MONOPOLIOS INTERNACIONALES.

Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al ...eblo argentino ni las peores violaciones ... derechos humanos en que ustedes ...n. En la política económica de ese ...o debe buscarse no sólo la ...ción de sus crímenes sino una ...idad mayor que castiga a millones de ...eres humanos con la miseria planificada.

EN... ...ORES AL 40 POR CIENTO, DISMINU... ...R CIENTO, ELEVADO DE 6 A 18 HORAS LA JOR... ...AR LA CANASTA FAMILIAR, RESUCITANDO ASÍ FORMAS DE ... ...IMOS REDUCTOS COLONIALES.

EL VIOLENTO OFICIO DE ESCRITOR

Se cumplen mañana veinticinco años de la desaparición de Rodolfo Walsh, sin duda uno de los mayores escritores de toda la historia literaria argentina y uno de los pocos intelectuales cuya voz parece todavía interpelarnos.



ESCRITO PARA LA HISTORIA

POR CARLOS GAMERRO

Rodolfo Walsh quería escribir una novela. En sus papeles personales (*Ese hombre*, que este año Ediciones de la Flor volverá a poner en circulación en una edición corregida), el tema aparece explícitamente tratado a partir de 1968: "La dificultad de integrar toda la experiencia en la novela. El sentimiento de impotencia que esto produce. La posibilidad, casi desesperada, de empezar con todo, tirarse con todo y crear un monstruo. Un monstruo con todas las historias", escribe, y más adelante agrega: "Todas las cartas sobre la mesa". La fecha no es casual. Tras el éxito de sus libros de cuentos *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967), la crítica había empezado a reclamarle lo que sería la "prueba de fuego" de su talento literario: la novela.

Walsh recoge el guante y en una entrevista publicada en octubre de ese año se explaya sobre el trabajo en curso: la novela estaría compuesta por distintas historias entrelazadas. Una, la de un hombre que hacia 1880 consiguió atravesar el Río de la Plata a caballo, durante una bajante prodigiosa. Otra, emparentada con la serie de los cuentos de irlandeses, la del tío Willie, que en 1914 decide regresar a Dublín para pelear contra los ingleses pero que cambia de idea en el barco y termina muriendo en Salónica. La tercera, correspondiente a los decisivos años que van de 1945 a 1955, una carta que le escribe a Perón Lidia Moussompes (personaje del cuento "Cartas" y víctima, como los Walsh, de los despojos agrarios de 1930). La cuarta, y menos definida, giraría alrededor de una reunión de escritores revolucionarios fracasados, en el presente de entonces. La novela resultante acumularía en sus páginas no sólo casi un siglo de historia nacional, sino "las capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los días de la Organización". Walsh había firmado contrato con el editor Jorge Alvarez, quien le pagaba un salario mensual para que pudiera escribir, y la entrega estaba prevista para principios de marzo de 1969. Un mes antes de esa fecha, Walsh escribe: "Mi deuda con Jorge Alvarez alcanza en este momento a 2.250 dólares... El arreglo preveía una novela que podía estar lista de octubre a diciembre de 1968, y de la que apenas tengo escritas unas treinta páginas. El tiempo que debí dedicar a la novela lo dediqué, en gran parte, a fundar y dirigir el semanario de la CGT".

Este conflicto de Walsh tiene dos versiones básicas: en la pública, registrada en notas y entrevistas, nos ofrece la historia de su toma de conciencia ideológica: la novela, sostiene, es una forma de arte burguesa y, por lo tanto, perimida; el "camino" no será ya el de los cuentos o la novela sino el marcado por *Operación masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*. El género literario del futuro –que será a la vez revolucionario y proletario– será el testimonio. En sus escritos privados, en cambio, esta idea de evolución o progresión es reemplazada por un continuo vaivén. Herido por un cruel comentario de Raimundo Ongaro, líder de la CGT combativa ("No entiendo nada. ¿Escribe para los burgueses?"), Walsh se retuerce entre la defensa ("¿No es precisamente Raimundo quien usa categorías burguesas, que habla desde una literatura fácil, comprensible y burguesa como la de Bullrich o Sabato?"), la penitente aceptación ("Raimundo tiene razón: escribir para burgueses. ¿Será posible una literatura clandestina?") y la exultación inmotivada ("Lo que estoy descubriendo, caballeros, es cómo no escribir para los burgueses").

Una y otra vez trata de convencerse de que la novela pertenece al pasado, a una etapa superada, pero la novela no le cree, y se niega a abandonarlo. A veces trata de darle la razón, a ver si con eso la calma: "Tengo que escribir esa novela, aunque sea mi *última novela burguesa.*Mientras permanezca sin hacer, es un tapón". Otras veces fantasea con vidas paralelas: "distribuir el tiempo en tres partes: una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo". También intenta descartarla de plano: "la novela es el último avatar de mi personalidad burguesa, al mismo tiempo que el propio género es la última forma del arte burgués, en transición hacia otra etapa en que lo documental recupera su primacía", dice muy convencido, y a renglón seguido agrega: "Pero tampoco estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso".

A veces los términos se invierten, y su labor periodística y militante aparecen como huidas del verdadero compromiso: el literario. "Liberado internamente del compromiso de seguir trabajando en la novela, vuelvo a adquirir un ritmo de actividad razonable, incluso excelente. ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo?", escribe en enero de 1970, y en diciembre habla de "su fracaso" en la "zona L" (literatura): "zona de la libertad, que es la materia casi informe, mientras que la redacción de un editorial, de una nota, es a tal punto una repetición de la experiencia que ningún temor –tampoco ningún temblor– la recorre".

Estas dudas, explicaciones, deliberaciones, culpas y enamoramientos alternantes sugieren las peripecias de un enredo amoroso, en el cual Walsh engaña a la literatura con la revolución. Sostener esta situación no era compatible con su temperamento católico-puritano, y a fines de los sesenta opta por un arreglo: escribirá la novela, sí, pero será otra, una novela que pudiera "redimir lo literario y ponerlo también al servicio de la revolución".

"Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo centro de verdad", escribe en 1969, tras el Cordobazo, y algunos meses después aparecen los primeros bosquejos de *La punta del diamante: a Novel* que, a la manera de *Los pasos previos* de Francisco Urondo, parece dedicada a contar la experiencia de los intelectuales volcados a la revolución. Para esta nueva novela Walsh se propone un cambio de estilo: "ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos... Confiar mucho menos en aquella famosa *aventura del lenguaje*. Escribir para todos", y en otra parte, refiriéndose ya al tema, "*Los siete locos*, sí, pero esta vez heroicos".

No es casual su mención de la novela de Arlt. Por su temática, por sus ideas políticas, por su origen de clase, resulta natural situar a Walsh en esa línea de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, "los de Boedo", Arlt. El propio Walsh parece confirmarlo: "Quiero decir que prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Arlt y no un Cortázar". Pero esto no agota la cuestión, pues apenas un mes antes había escrito: "¿Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes... pero no me gustaría escribir una sola de sus frases". Para su novela, necesitaba algo más: "El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt".



Por su temática, por sus ideas políticas, por su origen de clase, resulta natural situar a Walsh en esa línea de la literatura argentina: Eduardo Gutiérrez, "los de Boedo", Arlt.

Porque la estética de Walsh es lo opuesto de una estética popular: sólo un lector culto y entrenado puede descifrar esas obras maestras de la condensación, la elipsis y el sobreentendido que son sus cuentos "Fotos" o "Cartas". El propio Walsh lo sabía, y se atormentaba por ello: "las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.– son burguesas". Pero en esto Walsh se equivoca: este arte que describe y practica no es burgués, sino aristocrático, y el salto estético que Walsh se exige coincide con el salto político que se planteaban por aquel entonces las revoluciones tercermundistas en las que participaba: pasar de un régimen aristocrático o semifeudal a uno proletario salteándose laetapa burguesa. La forma literaria característicamente burguesa era, repetía el dogma de su época, la novela, y Walsh se refiere siempre a la novela que nunca llegó a escribir como "su proyecto burgués".

Si es verdad que, como señala Harold Bloom, todo escritor se ve acosado por sus grandes precursores, no es entonces la figura de Roberto Arlt la que se cierne sobre las páginas que Walsh escribe, sino lo que Tomás Eloy Martínez denominó con justeza la "sombra terrible de Borges". Todos los escritores de la generación de Walsh debieron encontrar respuestas a la pregunta primera: cómo escribir después de Borges. La solución genérica pasó por dedicarse a la novela, forma que Borges no practicó y por eso quedó "libre"; y dentro de ella hubo luego respuestas individuales: Puig se inclinó hacia las formas de arte de masas que Borges despreciaba; Saer hacia la lengua y la cultura francesas y hacia una literatura de la percepción minuciosa, sumergiéndose en "la prolijidad de lo real"

opuesta a la "escritura de la memoria" que Borges practica. Walsh, en cambio, estaba atrapado: su fuerte era el cuento corto; su unidad estilística, la frase breve, precisa, trabajada; sus lenguas y literaturas de referencia, la inglesa y norteamericana; sus recursos favoritos, en sus propias palabras, "la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibología, el guiño permanente al lector culto y entendido". En otras palabras: Borges.

Walsh intentó escapar de la trampa de distintas maneras: a su afinidad natural por lo inglés y norteamericano (que políticamente era como decir: el colonialismo y el imperialismo) la redime, siguiendo el modelo de Joyce, amparándose en su identidad irlandesa ("tres o cuatro generaciones de irlandeses casados con irlandeses", dice de su familia), es decir, a la vez inglesa y anticolonial-tercermundista (de hecho, si Borges es su escritor de referencia nacional, en literatura extranjera su "gran precursor" no es ni Gorki, ni Sartre, ni Malraux, sino el elitista y apolítico –en el sentido restringido del compromiso político– Joyce). Walsh podía escribir la primera versión de sus textos en inglés para luego verterlos al español, y el sustrato sintáctico y retórico de su prosa es sin duda el de la lengua inglesa: tanto Borges como Walsh parecen frecuentemente haber sido traducidos del inglés y están en los antípodas de la tradición literaria española y su variante latinoamericana: el Neobarroco (sin embargo, sobrevive una página neobarroca de Walsh, el texto titulado "29 del once, La Isla II". Parece haberlo escrito para explicarse por qué la estética de la Revolución Cubana nunca podía ser la suya).

En su frecuentación de los géneros, Walsh varía su producción de cuentos con las formas ajenas a Borges: el teatro, el periodismo, la no-ficción y la proyectada novela. En su ideología, opta por lo que para Borges constituía la trinidad diabólica: el pueblo, el peronismo, la izquierda. Pero la figura de Borges lo sigue cercando, al punto de que por momentos hasta parece envidiarle su colocación política: "Borges preservó su literatura confesándose de derecha, que es una actitud lícita para preservar su literatura y él no tiene ningún problema de conciencia. Vos viste que desde la derecha no hay ningún problema para seguir haciendo literatura", dijo a Ricardo Piglia en una entrevista de 1973.

Pero la estética del cuento corto, como lo practican Borges o Walsh, es incompatible con el género novelesco, sobre todo porque tanto Borges como Walsh aprendieron a escribir cuentos que condensaran en pocas páginas el material de una novela (A los dos los ayudó el cine: a Borges, ese género subsidiario llamado tratamiento, al cual tantos de sus cuentos remiten; a Walsh, el uso de las técnicas de montaje.) Ambos escribían así cuentos que superaban e incluían al género novela, y escribir una novela hubiera sido de alguna manera un retroceso. Walsh lo veía claramente, pero en el otro: "El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy a un escritor de ficción es la novela. Yo no sé bien de dónde procede eso, por qué esa exigencia y hasta qué punto la novela es la forma más justificable porque hasta cierto punto tiene una categoría artística superior, aunque hay excepciones; a Borges, por ejemplo, nadie le pide una novela". A sí mismo no se dio ese permiso. Walsh perseguía, y quizás hubiera llegado a escribir si le hubieran dado tiempo, el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges. Esas páginas en blanco pagadas por Jorge Alvarez debían ser llenadas no con una mera primera novela (a la que luego, con el tiempo, seguirían otras, mejores) sino con aquello a lo que Walsh, acosado por lo que llamaba "el mortal perfeccionismo", se refiere siempre con un mezcla de terror, rechazo y fascinación como "la" novela.

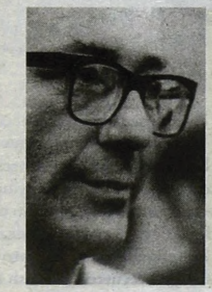
Sabemos que Truman Capote fue un escritor decentemente feliz hasta que se planteó el proyecto de escribir la versión americana de *En busca del tiempo perdido*: el resultado fueron el alcoholismo, la drogadicción, la muerte y una serie de fragmentos muy bien escritos. Walsh se impuso una tarea no menos abrumadora: cerrar la línea de fractura que atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges. Se entiende su terror a la página en blanco (a esas páginas en blanco) que dejó como asignatura pendiente para las futuras generaciones de escritores.

La punta del diamante: A Novel no podía ser esa novela (entre otras cosas, porque todos los escritores de izquierda estaban por aquel entonces escribiendo una igual), y pronto se desvanece de sus anotaciones. En su lugar reaparece uno de los capítulos del proyecto inicial: la historia del tío Willie contada por su sobrino a sus compañeros del internado irlandés, y que Walsh escribe en inglés. Pero luego la literatura parece haber desaparecido de la vida de Rodolfo Walsh. Sus últimos textos conocidos son todos políticos o periodísticos: los documentos internos de Montoneros, en los cuales plantea cada vez con mayor urgencia e impotencia la necesidad de un repliegue para sustraer a los militantes de la inminente masacre; los despachos de ANCLA y Cadena Informativa, que intentaban romper el bloqueo de la dictadura; la conmovedora "Carta a mis amigos" sobre la muerte de su hija Vicki en un combate con las fuerzas del ejército; y sobre todo la "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", que terminó de escribir el 24 de marzo de 1977, el día anterior al de su muerte.

La "Carta" ha quedado como su testamento, testimonio de su opción final por la escritura puesta al servicio de las necesidades políticas inmediatas, aunque ciertamente no de su desinterés por la precisión de la escritura. Si algo le enseña Walsh a todo escritor es a no caer en la coartada moral, es decir, en la creencia de que la importancia testimonial, política o ética de un tema nos exime, de alguna manera, de trabajar sus aspectos formales al máximo de nuestras capacidades.

Operación masacre no es sólo una denuncia valiente de los fusilamientos de 1956 en medio del silencio de muerte impuesto por la dictadura; es, además, uno de los libros mejor escritos de nuestra literatura. Walsh sabía que cuando el tema es polémico, cuando se quiere decir una verdad silenciada o ignorada, el escritor debe apelar a todos los recursos estilísticos y retóricos a su alcance, porque si no corre el riesgo de crear un efecto contrario al que busca: volver increíbles los hechos, banalizar los dilemas, reforzar las resistencias de los lectores, provocar rechazo, escepticismo o indiferencia. Una denuncia mal escrita, sabía Walsh, es un punto a favor del enemigo. En un texto de 1964, refiriéndose a *Operación masacre*, dice: "Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor". Esta actitud vuelve a aparecer en la "Carta". Junto a la exactitud de los datos y la profundidad de los análisis, nos encontramos con la contundencia de ciertas frases –"congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas"– y la eficacia de sus recursos retóricos –"lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades"–, que la fijan para siempre en la memoria del que la lee. La "Carta" está escrita con un ojo puesto en el presente inmediato (en el cual sus posibilidades de ser leída y difundida, sabía Walsh, eran mínimas) y el otro en la duración de la literatura.

Sabemos por su compañera Lilia Ferreyra que Walsh tomó como modelo las *Catilinarias* de Cicerón, buscando "como en las invectivas latinas, la palabra escrita con la contundencia de la palabra oral", leyendo en voz alta los párrafos que iba escribiendo para descubrir "un adjetivo o una palabra de más o de menos que debilitara un concepto o alterara su ritmo". La "Carta", en otras palabras, está escrita para cambiar el presente inmediato y para durar dos mil años, para que, de igual manera que si hoy recordamos al históricamente insignificante Catilina sólo por los discursos de Cicerón, en el futuro lejano los nombres infames de Videla, Massera y Agosti no sobrevivan más que como personajes, o como notas al pie, del texto final de Rodolfo Walsh. De esta madera está hecha, también, la eficacia política de la literatura. Walsh la tituló "Carta de un escritor a la Junta Militar", y a diferencia de los textos de la CGT y los documentos de Montoneros, decidió firmarla con su nombre y número de documento. En este texto final el autor individual y el militante anónimo volvieron a encontrarse.



Operación masacre no es sólo una denuncia valiente de los fusilamientos de 1956 en medio del silencio de muerte impuesto por la dictadura; es, además, uno de los libros mejor escritos de nuestra literatura.

continúa en la página siguiente ▶

NOTA DE TAPA

AGUA QUE HAS DE BEBER

Walsh vivió en una época pródiga en mitos: el hombre nuevo, la literatura proletaria, la revolución mundial. Entre ellos, uno de los más insidiosos fue el del intelectual orgánico, quien por oposición al prescindente intelectual crítico pondría su pensamiento al servicio de un movimiento o, eventualmente, gobierno resultante de él. Entre los escritores, la disyuntiva llevó, demasiadas veces, a las figuras paralelas del escritor cautivo, propagandista del régimen, y la del escritor exiliado. En el caso de Walsh, lo condujo a la militancia en Montoneros y resultó, al menos temporariamente, en uno de los grotescos más pronunciados de la historia de un país en la que no brillan por su ausencia: Rodolfo Walsh a las órdenes de Mario Firmenich, Rodolfo Walsh –que buscaba escribir para todos– escribiendo para la elite más restringida con la que se había topado hasta entonces (la cúpula de Montoneros) y siendo ignorado o censurado por ella. Sus propuestas de repliegue fueron desoídas (mientras ellos contabilizaban "bajas", Walsh quería salvar vidas), y a comienzos de 1977 empieza a preparar su propio repliegue: "Hay que seguir la ruta de las lagunas porque nos quitaron el Tigre. Necesito vivir cerca del agua", le decía a Lilia Ferreyra, y juntos viajaron hasta San Vicente, primera escala en su camino hacia el sur, en busca de las tierras de su origen, las que de joven recorrió con el caballo de su padre.

Había otro origen que estaba buscando. "Pocas semanas antes de cumplir cincuenta años", cuenta Lilia Ferreyra, "quiso definir dos apuestas para el 24 de marzo del '77, aniversario del primer año de gobierno de la Junta Militar: terminar el cuento *Juan se iba por el río* y difundir un documento que denunciara los crímenes de la dictadura". Ella recuerda así el cuento perdido: "Al final del cuento, Juan, que ha evocado su pasado, su historia y la historia de su país, sentado en un banquito frente al río, empieza a desprenderse de todo el pasado. Mira hacia la Colonia, del otro lado del río, adonde él quiere llegar. Una tarde, las aguas se retiran y el río se seca. Juan monta en su caballo y empieza a cruzarlo. Arriba, los pájaros vuelan en redondo sobre los peces muertos. Cuando en el horizonte se hacen cada vez más nítidas las casitas de la Colonia, las aguas retornan; las patas del caballo empiezan a enterrarse en el fango; su tranco es chapoteo. El río crece oponiéndose cada vez más al avance del hombre y su caballo". Final abierto, como se ve: no estamos seguros si Juan llega con vida al otro lado o no.

Este cuento es, por supuesto, el primer capítulo de aquella novela burguesa de la que Walsh tantas veces había renegado, y si su muerte, de la que mañana se cumplen 25 años (esa muerte que, según un mito tan atemporal como dudoso, es lo que da el sentido final a la vida de un hombre), se ha venido asociando únicamente con la "Carta", esto se debe en parte a una ironía del destino (destino en el que Walsh no creía, no se permitía creer): Walsh ganó su doble apuesta, pero lo que los militares estaban buscando, la "Carta", eludió el cerco y llegó hasta nosotros; en cambio el original de la novela, que no les interesaba ni podían entender, fue secuestrado de la quinta de San Vicente y hasta hoy permanece, como su autor, desaparecido.

LOS SENTIDOS DEL AGUA
Juan Sasturain
Sudamericana
158 págs. $15

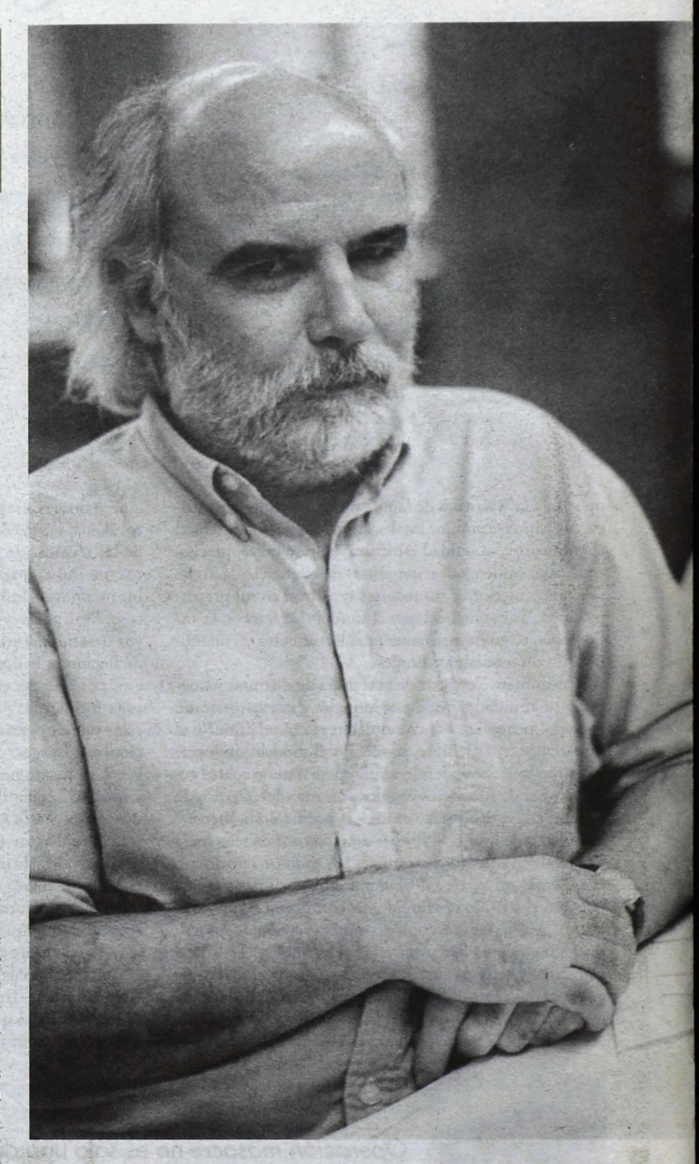
POR GUILLERMO SACCOMANNO

Hay narradores en los que el modo de contar, eso que puede denominarse el tono, una voz, se impone seductor sobre la trama. Y éste es el caso de Juan Sasturain (1945). Con una obra narrativa que incluye desde guiones de historietas y periodismo deportivo hasta novelas policiales, pasando por el cuento, Sasturain es, a esta altura de su producción, un registro personal que conjuga las lecciones narrativas de los géneros populares con la literatura culta. "Al salir, no llovía. Hubiera sido redundante", acota el narrador en un pasaje de *Los sentidos del agua*. Es en estas intervenciones como "borgeanas" –que fijan un distanciamiento, la relación a menudo conflictiva entre vida y ficción–, donde Sasturain marca las reglas de lectura de un relato en el que confluyen, además, los códigos pop.

Sirva esta introducción para entrar ahora en *Los sentidos del agua*. Durante su estadía en España, respondiendo a un encargo (y a la influencia de los "negros" Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán y Andreu Martín), Sasturain escribió esta historia de corte *hard-boiled*, la publicó en México y luego en nuestro país a comienzos de los noventa. Su reedición en estos días ofrece más de un motivo de interés. En principio, *Los sentidos del agua* es una prueba palpable de la destreza de Sasturain no sólo para contar historias sino para también articular en la escritura una resignificación de "Hazañas bélicas", esas novelitas de bolsillo –tanto westerns como bélicas– provenientes de España que, hasta no hace mucho, circulaban en los kioscos firmadas por Marcial Lafuente Estefanía, Keith Luger o Clark Carrados, siempre más próximas a la literatura chatarra que a manifestaciones del género preocupadas por trascenderlo. Al introducirse en el submundo editorial que produce estas colecciones para kioscos, Sasturain se para en una idea de Felisberto Hernández sobre el fluir de los pensamientos y arrancando con una cita del Copi humorista gráfico, hace todo un trabajo con el lenguaje, la forma de lo rioplatense, la integración de un habla que afecta y redefine la correspondencia con lo hispánico, el cruce de los géneros, sus límites y, sin descuidarlo jamás, ese costado en el que la reelaboración de mecanismos narrativos se convierte en irrefrenable lectura de goce.

La intriga de *Los sentidos del agua*, complicadísima, convoca a Spenser Roselló y Joya, un uruguayo jugador empedernido y su pareja bailarina en decadencia. Típicos personajes de picaresca, chambones y perdedores, ambos se envuelven en una telaraña de peligros que los superan, en los que se proyectan, tenebrosas, las sombras de la dictadura y la represión extendiéndose en Europa sobre el destino de los exilados. Podría pensarse que es esta recreación del peso de lo político lo que vuelve notable esta novela, pero sus méritos van por el lado ideológico, menos explícito, y se manifiesta en su escritura. Spenser y la Joya, en sus peripecias, trabajan para una editorial de novelitas como las que se mencionaron, traduciendo del español al inglés los presuntos originales de una serie bélica, las aventuras de Vietman, firmadas por Francis Kophram Co (pronúnciese Francisco Franco).

En esas novelitas irónicamente tituladas *El invierno tan temido* o *Desgracias por el fuego*, con un héroe a lo Rambo que lucha en contra de la insurgencia anticolonial en el Tercer Mundo, en sus páginas rebosantes de aventuras fascistoides, subyacen, en clave, informes y operaciones de la guerrilla conspirando contra la dictadura. Por último, novela de una prosa la vez refinada y transparente, *Los sentidos del agua* recuerda a Walsh (no sólo al criptógrafo en la Revolución Cubana, sino también al escritor modelo que sigue siendo).



HOMENAJE

ESE HOMBRE, ESTE ESCR

El Centro Cultural Plaza Defensa (Defensa 535), dependiente de la Secretaría Buenos Aires, organiza una serie de homenajes a Rodolfo Walsh a veinticinco a zo a las 19 se inaugurará la muestra "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta cos. Ese mismo día, el actor Lorenzo Quinteros leerá la "Carta", de la cual reprodu se exhibirá el video *Neurus*. El miércoles 3 de abril a las 19.30 tendrá lugar la mesa participación de Eduardo Anguita, Horacio González, Horacio Salas y Daniel Link, El martes 9 de abril a las 19.30 se proyectará la película *Operación Masacre*, dirigida Rodolfo Walsh. El miércoles 10 de abril a las 19.30 será presentada *La granada* (196 el mes de mayo se darán a conocer las bases del Primer Concurso de Periodismo de I

NOTA DE TAPA

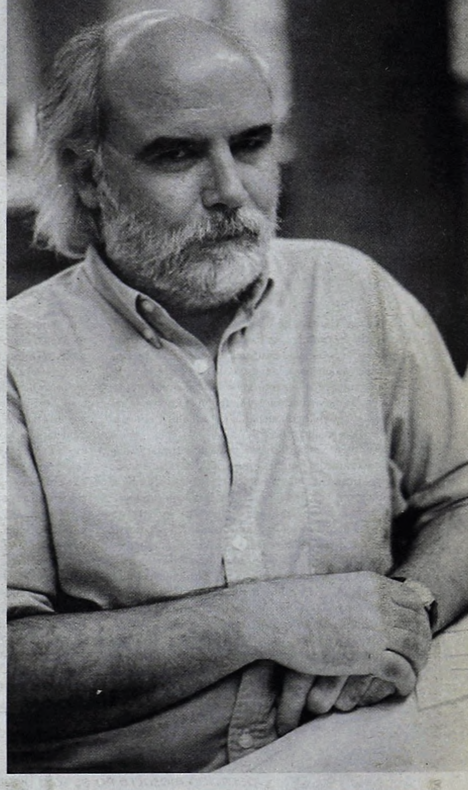
Walsh vivió en una época pródiga en mitos: el hombre nuevo, la literatura proletaria, la revolución mundial. Entre ellos, uno de los más insidiosos fue el del intelectual orgánico, quien por oposición al prescindente intelectual crítico pondría su pensamiento al servicio de un movimiento o, eventualmente, gobierno resultante de él. Entre los escritores, la disyuntiva llevó, demasiadas veces, a las figuras paralelas del escritor cautivo, propagandista del régimen, y la del escritor exiliado. En el caso de Walsh, lo condujo a la militancia en Montoneros y resultó, al menos temporariamente, en uno de los grotescos más pronunciados de la historia de un país en la que no brillan por su ausencia: Rodolfo Walsh a las órdenes de Mario Firmenich, Rodolfo Walsh –que buscaba escribir para todos– escribiendo para la elite más restringida con la que se había topado hasta entonces (la cúpula de Montoneros) y siendo ignorado o censurado por ella. Sus propuestas de repliegue fueron desoídas (mientras ellos contabilizaban "bajas", Walsh quería salvar vidas), y a comienzos de 1977 empieza a preparar su propio repliegue: "Hay que seguir la ruta de las lagunas porque nos quitaron el Tigre. Necesito vivir cerca del agua", le decía a Lilia Ferreyra, y juntos viajaron hasta San Vicente, primera escala en su camino hacia el sur, en busca de las tierras de su origen, las que de joven recorrió con el caballo de su padre.

Había otro origen que estaba buscando. "Pocas semanas antes de cumplir cincuenta años", cuenta Lilia Ferreyra, "quiso definir dos apuestas para el 24 de marzo del '77, aniversario del primer año de gobierno de la Junta Militar: terminar el cuento *Juan se iba por el río* y difundir un documento que denunciara los crímenes de la dictadura". Ella recuerda así el cuento perdido: "Al final del cuento, Juan, que ha evocado su pasado, su historia y la historia de su país, sentado en un banquito frente al río, empieza a desprenderse de todo el pasado. Mira hacia la Colonia, del otro lado del río, adonde él quiere llegar. Una tarde, las aguas se retiran y el río se seca. Juan monta en su caballo y empieza a cruzarlo. Arriba, los pájaros vuelan en redondo sobre los peces muertos. Cuando en el horizonte se hacen cada vez más nítidas las casitas de la Colonia, las aguas retornan; las patas del caballo empiezan a enterrarse en el fango; su tranco es chapoteo. El río crece oponiéndose cada vez más al avance del hombre y su caballo". Final abierto, como se ve: no estamos seguros si Juan llega con vida al otro lado o no.

Este cuento es, por supuesto, el primer capítulo de aquella novela burguesa de la que Walsh tantas veces había renegado, y si su muerte, de la que mañana se cumplen 25 años (esa muerte que, según un mito tan atemporal como dudoso, es lo que da el sentido final a la vida de un hombre), se ha venido asociando únicamente con la "Carta", esto se debe en parte a una ironía del destino (destino en el que Walsh no creía, no se permitía creer): Walsh ganó su doble apuesta, pero lo que los militares estaban buscando, la "Carta", eludió el cerco y llegó hasta nosotros; en cambio el original de la novela, que no les interesaba ni podían entender, fue secuestrado de la quinta de San Vicente y hasta hoy permanece, como su autor, desaparecido.

AGUA QUE HAS DE BEBER

LOS SENTIDOS DEL AGUA
Juan Sasturain
Sudamericana
158 págs. $15



POR GUILLERMO SACCOMANNO

Hay narradores en los que el modo de contar, eso que puede denominarse el tono, una voz, se impone seductor sobre la trama. Y éste es el caso de Juan Sasturain (1945). Con una obra narrativa que incluye desde guiones de historietas y periodismo deportivo hasta novelas policiales, pasando por el cuento, Sasturain es, a esta altura de su producción, un registro personal que conjuga las lecciones narrativas de los géneros populares con la literatura culta. "Al salir, no llovía. Hubiera sido redundante", acota el narrador en un pasaje de *Los sentidos del agua*. Es en estas intervenciones como "borgeanas" –que fijan un distanciamiento, la relación a menudo conflictiva entre vida y ficción–, donde Sasturain marca las reglas de lectura de un relato en el que confluyen, además, los códigos pop.

Sirva esta introducción para entrar ahora en *Los sentidos del agua*. Durante su estadía en España, respondiendo a un encargo (y a la influencia de los "negros" Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán y Andreu Martín), Sasturain escribió esta historia de corte *hard-boiled*, la publicó en México y luego en nuestro país a comienzos de los noventa. Su reedición en estos días ofrece más de un motivo de interés. En principio, *Los sentidos del agua* es una prueba palpable de la destreza de Sasturain no sólo para contar historias sino para también articular en la escritura una resignificación de "Hazañas bélicas", esas novelitas de bolsillo –tanto westerns como bélicas– provenientes de España que, hasta no hace mucho, circulaban en los kioscos firmadas por Marcial Lafuente Estefanía, Keith Luger o Clark Carrados, siempre más próximas a la literatura chatarra que a manifestaciones del género preocupadas por trascenderlo. Al introducirse en el submundo editorial que produce estas colecciones para kioscos, Sasturain se para en una idea de Felisberto Hernández sobre el fluir de los pensamientos y arrancando con una cita del Copi humorista gráfico, hace todo un trabajo con el lenguaje, la forma de lo rioplatense, la integración de un habla que afecta y redefine la correspondencia con lo hispánico, el cruce de los géneros, sus límites y, sin descuidarlo jamás, ese costado en el que la reelaboración de mecanismos narrativos se convierte en irrefrenable lectura de goce.

La intriga de *Los sentidos del agua*, complicadísima, convoca a Spenser Roselló y Joya, un uruguayo jugador empedernido y su pareja bailarina en decadencia. Típicos personajes de picaresca, chambones y perdedores, ambos se envuelven en una telaraña de peligros que los superan, en los que se proyectan, tenebrosas, las sombras de la dictadura y la represión extendiéndose en Europa sobre el destino de los exilados. Podría pensarse que es esta recreación del peso de lo político lo que vuelve notable esta novela, pero sus méritos van por el lado ideológico, menos explícito, y se manifiesta en su escritura. Spenser y la Joya, en sus peripecias, trabajan para una editorial de novelitas como las que se mencionaron, traduciendo del español al inglés los presuntos originales de una serie bélica, las aventuras de Vietman, firmadas por Francis Kophram Co (pronúnciese Francisco Franco).

En esas novelitas irónicamente tituladas *El invierno tan temido* o *Desgracias por el fuego*, con un héroe a lo Rambo que lucha en contra de la insurgencia anticolonial en el Tercer Mundo, en sus páginas rebosantes de aventuras fascistoides, subyacen, en clave, informes y operaciones de la guerrilla conspirando contra la dictadura. Por último, novela de una prosa a la vez refinada y transparente, *Los sentidos del agua* recuerda a Walsh (no sólo al criptógrafo en la Revolución Cubana, sino también al escritor modelo que sigue siendo).

HOMENAJE

ESE HOMBRE, ESTE ESCRITOR

El Centro Cultural Plaza Defensa (Defensa 535), dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, organiza una serie de homenajes a Rodolfo Walsh a veinticinco años de su desaparición. El lunes 25 de marzo a las 19 se inaugurará la muestra "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar" realizada por 10 diseñadores gráficos. Ese mismo día, el actor Lorenzo Quinteros leerá la "Carta", de la cual reproducimos en esta edición algunos fragmentos y se exhibirá el video *Neurus*. El miércoles 3 de abril a las 19.30 tendrá lugar la mesa redonda "Política, escritura y crisis", con la participación de Eduardo Anguita, Horacio González, Horacio Salas y Daniel Link, con la coordinación de Manuela Fingueret. El martes 9 de abril a las 19.30 se proyectará la película *Operación Masacre*, dirigida por Jorge Cedrón y con guión del propio Rodolfo Walsh. El miércoles 10 de abril a las 19.30 será presentada *La granada* (1964) en una función de teatro leído. Durante el mes de mayo se darán a conocer las bases del Primer Concurso de Periodismo de Investigación "Rodolfo Walsh".

HUMANO, DEMASIADO HUMANO

CON ÁNIMO DE OFENDER
Arturo Pérez-Reverte
Alfaguara
Madrid, 2001
446 págs., $29

POR RUBÉN RÍOS

Los textos recopilados en *Con ánimo de ofender* (aguafuertes, crónicas, cuentos, panfletos, etc.) son una selección (correspondiente a los años 1998-2001) de la columna que, desde hace nueve años, Pérez-Reverte publica en el periódico *El semanal*. Coloquial y fina, lúdica y violenta a rajatabla, la escritura de Pérez-Reverte elige la vida de la sociedad española como objeto de sus sarcasmos y burlas; y a través de ella a toda la cultura posmoderna.

Con ánimo de ofender es más que un excelente título para una recopilación que practica el arte de la injuria, la ironía y la sátira más despiadada. Establece, en realidad, la posición de Pérez-Reverte (o del narrador de su columna) respecto de la humanidad occidental entrando en el tercer milenio, considerada, en apretada procesión, como una banda de mercaderes inescrupulosos vestidos por Armani, políticos analfabetos y corruptos, *top models*, mercenarios sangrientos, televidentes hipnotizados, científicos entregados a la clonación y los transgénicos, académicos ridículos, veraneantes adormecidos por el consumo *light* y la revista *Hola!*, estudiantes universitarios sin ninguna cultura, mujeres deformadas por la cirugía estética y las siliconas, obispos que se rasgan la vestiduras antes los apetitos de la sexualidad, gente que vive o sobrevive en un mundo artificial y frívolo dirigido por una turba adiestrada en la mercadotecnia y la estupidez.

Humanidad o más bien subhumanidad esperpéntica, a decir verdad, que anda y desanda los diversos escenarios de una España que ha sustituido el Día de Difuntos por Halloween o la prosa de Unamuno por *Expedientes X*. La colección de invectivas es incesante, y aburriría un poco hacer el listado, sobre todo porque se perdería lo más impactante: el aire casual y ditirámbico, el relámpago del insulto, el humor delirante, el tono de cascarrabias de alguien a quien esa Madrid –en sus palabras– le importa "un testículo de pato".

No todo, sin embargo, se resuelve en el libelo o la diatriba sarcástica. También hay apologías, homenajes y celebraciones. A Pérez-Reverte le gustan los héroes anónimos a los que hay que ubicar aguzando la vista entre la muchedumbre mediocre de teleadictos y consumidores de todas las bazofias elaboradas por la barbarie del sistema. Individuos de cabo a rabo, guerreros en un mundo de soldados, que resisten apostando su vida a lo que aman y, si es necesario, mueren allí. "Las armas dependen de cada uno", dice Pérez-Reverte, "amigos fieles, una mujer a la que amas, un sueño personal, una causa, un libro". Todo aquello que nos atraviese el corazón de nobleza e integridad y nos permita vivir con orgullo la aventura de existir como personas que luchan por algo más que dinero. De esos héroes con minúscula, *Con ánimo de ofender* está lleno: la viejita de San Telmo –en una de las postales argentinas del libro–, que vende su libro de poemas tangueros en la zona, es un buen ejemplo de esas criaturas de fulgor propio y belleza existencial que pasan inadvertidas para la grosería de un montón de idiotas aferrados al teléfono celular y la Visa Gold.

En relación a esa barbarie de mercado, Pérez-Reverte exalta la cultura clásica y el saber humanista –la lectura de los libros que dieron forma a la civilización occidental– como única posibilidad de comprender cómo han sido posibles la fealdad y la decadencia actual. No sólo falta cultura en esa sociedad gobernada por el vacío y la ausencia de ideas, por los axiomas de la mercadotecnia y el índice Dow Jones, sino también solidaridad y compasión, vergüenza y ética, sentido de la justicia y valentía. Por eso, *Con ánimo de ofender* sólo saluda con respeto a quienes miran de frente el absurdo y la crueldad de la vida para hacerse más humanos.

EL EXTRANJERO

SUBLUNAR (1991-2001)
Carlito Azevedo
7Letras
Río de Janeiro, 2002
100 págs.

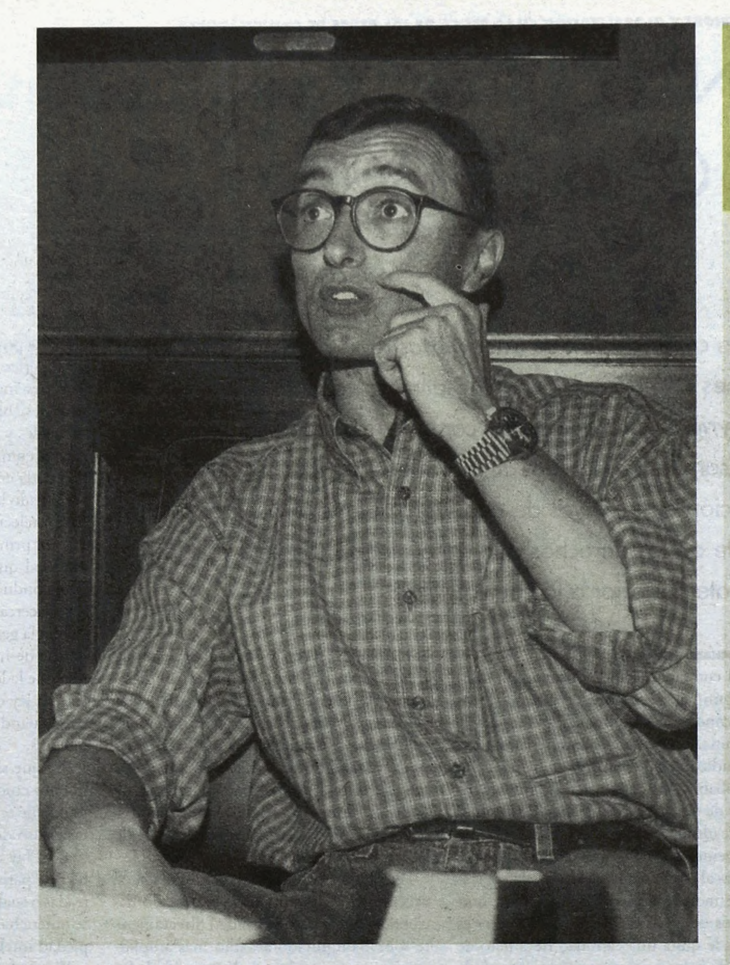
Con apenas cuatro libros publicados (*Collapsus linguae*, *As banhistas*, *Sob a note física* y *Versos de circunstância*), Carlito Azevedo es una de las voces más destacadas dentro del panorama actual de la lírica carioca. Junto con Augusto Massi y Marcos Siscar es editor de la revista *Inimigo rumor*, que ya lleva once números de perseverancia y que, distribuyéndose en Brasil y Portugal, es una publicación ineludible para quien desee enterarse del rumbo que han seguido, en lengua portuguesa, la reflexión y la praxis poéticas desde los años 90 al presente.

Oníricos, vivaces, prendados de las apariencias, los poemas de Carlito Azevedo –como las bañistas evanescentes de los cuadros de Cézanne– se ofrecen a la mirada no para que los contemplemos o admiremos sino para que compartamos su ilusión, sin demasiados artificios y sin más velos que aquellos que nos permiten entrever el misterio de lo que amamos por un momento y queda para siempre inscripto en la memoria. Pero no es tanto la evocación lo que cuenta sino el canto privado del poeta que atesora imágenes de intensa significación afectiva en ese desierto incandescente que a veces son las palabras: "la idea es no ceder a la tentación de escribir", dice el autor en un texto que podría funcionar como una *ars poetica*, "el poema de ese no lugar, de ese círculo congelado, sin vasos comunicantes, cerrado en sí, en su pose, su espera, la idea es alcanzar la otra esfera". Todas las energías del poeta se encaminan a hacer tangible esa idea, materializar esa otra esfera en ésta mediante la celebración de las apariencias y un erotismo mundano y galante, a la manera de los antiguos trovadores provenzales.

La belleza es para Azevedo lo que echamos de menos, lo que recuperamos por intervalos en el poema y dejamos escapar en el presente: la intermitencia de un gesto, un matiz de sutil amenaza como las patas de un gato estiradas sobre el cuello de una "mínina" en el poema "Lagoa": *"tendo às costas/ (como asas pensas que a tarde/ abre e fecha) o/ dorso cobreado da montanha e os reflejos de cobre da lagoa,/ a menina com o gato traduz,/ à mais que perfeição,/ os veios profundos, invisíveis e subterrâneos,/ a nos unir a quem amamos, e quando ele/ estira sobre o colo as patas ponteadas,/ ela, para não acordá-lo, até seu/ olhar pôe na ponta dos pés"*. ("Tiendo a las costas/ (como alas suspendidas que la tarde abre y cierra) el/ dorso rojizo de la montaña y los reflejos de cobre de la laguna, /la niña con el gato traduce, más que la perfección, /las vetas profundas, invisibles y subterráneas,/ que nos unen a quien amamos, y cuando él/ estira sobre su cuello las patas moteadas,/ ella, para no despertarlo, hasta su/ mirada pone en puntas de pie".)

Más que una antología personal o temática, *Sublunar* es una recopilación de aquellos poemas que Azevedo considera más representativos de su busca literaria; pero el criterio de la selección (a cargo del autor) no intenta dar cuenta de una trayectoria determinada ni de la satisfacción de una obra cumplida sino del hedonismo ("entre lo inútil de hacer y lo inútil de no hacer, alguna vez elegí con felicidad lo inútil de hacer") con que la mayoría de los poemas aquí reunidos fueron escritos; hedonismo que impulsa la transparencia sintáctica, la minuciosa economía formal y la gran ductilidad rítmica de sus versos.

WALTER CASSARA



HUMANO, DEMASIADO HUMANO

CON ÁNIMO DE OFENDER
Arturo Pérez-Reverte
Alfaguara
Madrid, 2001
446 págs., $29

POR RUBÉN RÍOS

Los textos recopilados en *Con ánimo de ofender* (aguafuertes, crónicas, cuentos, panfletos, etc.) son una selección (correspondiente a los años 1998-2001) de la columna que, desde hace nueve años, Pérez-Reverte publica en el periódico *El semanal*. Coloquial y fina, lúdica y violenta a rajatabla, la escritura de Pérez-Reverte elige la vida de la sociedad española como objeto de sus sarcasmos y burlas; y a través de ella a toda la cultura posmoderna.

Con ánimo de ofender es más que un excelente título para una recopilación que practica el arte de la injuria, la ironía y la sátira más despiadada. Establece, en realidad, la posición de Pérez-Reverte (o del narrador de su columna) respecto de la humanidad occidental entrando en el tercer milenio, considerada, en apretada procesión, como una banda de mercaderes inescrupulosos vestidos por Armani, políticos analfabetos y corruptos, *top models*, mercenarios sangrientos, televidentes hipnotizados, científicos entregados a la clonación y los transgénicos, académicos ridículos, veraneantes adormecidos por el consumo *light* y la revista *Hola!*, estudiantes universitarios sin ninguna cultura, mujeres deformadas por la cirugía estética y las siliconas, obispos que se rasgan las vestiduras antes los apetitos de la sexualidad, gente que vive o sobrevive en un mundo artificial y frívolo dirigido por una turba adiestrada en la mercadotecnia y la estupidez.

Humanidad o más bien subhumanidad esperpéntica, a decir verdad, que anda y desanda los diversos escenarios de una España que ha sustituido el Día de Difuntos por Halloween o la prosa de Unamuno por *Expedientes X*. La colección de invectivas es incesante, y aburriría un poco hacer el listado, sobre todo porque se perdería lo más impactante: el aire casual y ditirámbico, el relámpago del insulto, el humor delirante, el tono de cascarrabias de alguien a quien esa Madrid –en sus palabras– le importa "un testículo de pato".

No todo, sin embargo, se resuelve en el libelo o la diatriba sarcástica. También hay apologías, homenajes y celebraciones. A Pérez-Reverte le gustan los héroes anónimos a los que hay que ubicar aguzando la vista entre la muchedumbre mediocre de teleadictos y consumidores de todas las bazofias elaboradas por la barbarie del sistema. Individuos de cabo a rabo, guerreros en un mundo de soldados, que resisten apostando su vida a lo que aman y, si es necesario, mueren allí. "Las armas dependen de cada uno", dice Pérez-Reverte, "amigos fieles, una mujer a la que amas, un sueño personal, una causa, un libro". Todo aquello que nos atraviese el corazón de nobleza e integridad y nos permita vivir con orgullo la aventura de existir como personas que luchan por algo más que dinero. De esos héroes con minúscula, *Con ánimo de ofender* está lleno: la viejita de San Telmo –en una de las postales argentinas del libro–, que vende su libro de poemas tangueros en la zona, es un buen ejemplo de esas criaturas de fulgor propio y belleza existencial que pasan inadvertidas para la grosería de un montón de idiotas aferrados al teléfono celular y la Visa Gold.

En relación a esa barbarie de mercado, Pérez-Reverte exalta la cultura clásica y el saber humanista –la lectura de los libros que dieron forma a la civilización occidental– como única posibilidad de comprender cómo han sido posibles la fealdad y la decadencia actual. No sólo falta cultura en esa sociedad gobernada por el vacío y la ausencia de ideas, por los axiomas de la mercadotecnia y el índice Dow Jones, sino también solidaridad y compasión, vergüenza y ética, sentido de la justicia y valentía. Por eso, *Con ánimo de ofender* sólo saluda con respeto a quienes miran de frente el absurdo y la crueldad de la vida para hacerse más humanos.

EL EXTRANJERO

SUBLUNAR (1991-2001)
Carlito Azevedo
7Letras
Río de Janeiro, 2002
100 págs.

Con apenas cuatro libros publicados (*Collapsus linguae*, *As banhistas*, *Sob a note física* y *Versos de circunstância*), Carlito Azevedo es una de las voces más destacadas dentro del panorama actual de la lírica carioca. Junto con Augusto Massi y Marcos Siscar es editor de la revista *Inimigo rumor*, que ya lleva once números de perseverancia y que, distribuyéndose en Brasil y Portugal, es una publicación ineludible para quien desee enterarse del rumbo que han seguido, en lengua portuguesa, la reflexión y la praxis poéticas desde los años 90 al presente.

Oníricos, vivaces, prendados de las apariencias, los poemas de Carlito Azevedo –como las bañistas evanescentes de los cuadros de Cézanne– se ofrecen a la mirada no para que los contemplemos o admiremos sino para que compartamos su ilusión, sin demasiados artificios y sin más velos que aquellos que nos permiten entrever el misterio de lo que amamos por un momento y queda para siempre inscripto en la memoria. Pero no es tanto la evocación lo que cuenta sino el canto privado del poeta que atesora imágenes de intensa significación afectiva en ese desierto incandescente que a veces son las palabras: "la idea es no ceder a la tentación de escribir", dice el autor en un texto que podría funcionar como una *ars poetica*, "el poema de ese no lugar, de ese círculo congelado, sin vasos comunicantes, cerrado en sí, en su pose, su espera, la idea es alcanzar la otra esfera". Todas las energías del poeta se encaminan a hacer tangible esa idea, materializar esa otra esfera en ésta mediante la celebración de las apariencias y un erotismo mundano y galante, a la manera de los antiguos trovadores provenzales.

La belleza es para Azevedo lo que echamos de menos, lo que recuperamos por intervalos en el poema y dejamos escapar en el presente: la intermitencia de un gesto, un matiz de sutil amenaza como las patas de un gato estiradas sobre el cuello de una "mínina" en el poema "Lagoa": *"tendo às costas/ (como asas pensas que a tarde/ abre e fecha) o/ dorso cobreado da montanha e os reflejos de cobre da lagoa,/ a menina com o gato traduz,/ à mais que perfeição,/ os veios profundos, invisíveis e subterrâneos,/ a nos unir a quem amamos, e quando ele/ estira sobre o colo as patas ponteadas,/ ela, para não acordá-lo, até seu/ olhar põe na ponta dos pés"*. ("Tiendo a las costas/ (como alas suspendidas que la tarde abre y cierra) el/ dorso rojizo de la montaña y los reflejos de cobre de la laguna, /la niña con el gato traduce, más que la perfección, /las vetas profundas, invisibles y subterráneas,/ que nos unen a quien amamos, y cuando él/ estira sobre su cuello las patas moteadas,/ ella, para no despertarlo, hasta su/ mirada pone en puntas de pie".)

Más que una antología personal o temática, *Sublunar* es una recopilación de aquellos poemas que Azevedo considera más representativos de su busca literaria; pero el criterio de la selección (a cargo del autor) no intenta dar cuenta de una trayectoria determinada ni de la satisfacción de una obra cumplida sino del hedonismo ("entre lo inútil de hacer y lo inútil de no hacer, alguna vez elegí con felicidad lo inútil de hacer") con que la mayoría de los poemas aquí reunidos fueron escritos; hedonismo que impulsa la transparencia sintáctica, la minuciosa economía formal y la gran ductilidad rítmica de sus versos.

WALTER CASSARA

...ITOR

...de Cultura del Gobierno de la Ciudad de ...ios de su desaparición. El lunes 25 de mar... Militar" realizada por 10 diseñadores gráfi...imos en esta edición algunos fragmentos y ...edonda "Política, escritura y crisis", con la ...on la coordinación de Manuela Fingueret. ... por Jorge Cedrón y con guión del propio ...) en una función de teatro leído. Durante ...vestigación "Rodolfo Walsh".

INCONSCIENTE COLECTIVO

En la conferencia que *Radarlibros* reprodujo en sus dos ediciones anteriores, Richard Stallman trazó una historia del *copyright* para demostrar cómo las grandes corporaciones abusan de los derechos de reproducción y propuso una modificación en las leyes de *copyright* que devolviera al público parte de los derechos que se le niegan. En esta edición, el debate posterior a la conferencia.

POR RICHARD STALLMAN

El comercio mundial no cumple ningún papel en el mejoramiento de las condiciones de vida en las Filipinas o en China. En esas zonas industriales, todo el mundo trabaja en fábricas de explotación. La globalización es una manera muy ineficiente de elevar el nivel de vida de los pueblos de ultramar. A un norteamericano se le paga veinte dólares la hora para hacer algo. Gracias al "libre comercio", se le da ese trabajo a un mexicano a quien se le paga, quizás, seis dólares por día. Lo que ocurre es que se le quita una cantidad de dinero de un trabajador norteamericano para darle una fracción minúscula a un trabajador mexicano y el resto es "devuelto" a la compañía. Si la meta era elevar el nivel de vida de los trabajadores mexicanos, ésta es una pésima manera de hacerlo.

Es interesante ver cómo la misma idea general se da en la industria del *copyright*. En nombre de los trabajadores intelectuales, quienes ciertamente merecen algo, se proponen medidas que les dan una diminuta porción de lo que merecen y que, en realidad, principalmente aumentan el poder de las corporaciones para controlar nuestras vidas.

Creo que ya dije buena parte de lo que quería. Dediqué diecisiete años de mi vida a trabajar en *software* libre y cuestiones aledañas. No lo hice porque pensara que fuera la cuestión política más importante del mundo. Lo hice porque era el área en donde vi que tendría que usar mis destrezas para tratar de hacer mucho bien. Pero lo que ocurrió es que las cuestiones políticas en general evolucionaron y la cuestión política más importante del mundo, hoy, es resistir la tendencia a dar poder a las corporaciones sobre el público y los gobiernos. Veo al *software* libre y los problemas aledaños como parte de esa cuestión de primer orden. Así que me encontré indirectamente trabajando en esa cuestión. Espero contribuir en algo al esfuerzo.

DEBATE

David THORNBURN: Vamos a escuchar preguntas y comentarios de la audiencia. Pero antes permítanme ofrecer una breve respuesta. Me parece que el consejo más fuerte e importante que Stallman nos ofrece tiene dos elementos clave. Uno es el reconocimiento de que las viejas suposiciones y los viejos usos del *copyright* son hoy inapropiados; están siendo socavados por el advenimiento de las redes de computadoras. Eso puede ser obvio, pero es esencial. El segundo es el reconocimiento de que la era digital nos pide reconsiderar cómo distinguimos y sopesamos las formas de trabajo intelectual y creativo. Stallman, indudablemente, está en lo cierto al afirmar que ciertos tipos de emprendimiento intelectual necesitan más protección mediante leyes de *copyright* que otros. Tratar de identificar sistemáticamente estos diferentes tipos o niveles de protección por *copyright* me parece una valiosa manera de ocuparse de los problemas relativos al trabajo intelectual surgidos con el advenimiento de las computadoras.

Pero pienso que detecto otro tema subyacente en lo que Stallman ha estado diciendo y que no es en realidad directamente sobre computadoras, sino más ampliamente sobre problemas de autoridad democrática y sobre el poder que los gobiernos y las corporaciones crecientemente ejercen sobre nuestras vidas. Este lado populista y anticorporativo del discurso de Stallman es enriquecedor pero también reductivo, potencialmente simplista. Y es también quizás demasiado idealista. Por ejemplo, ¿cómo podría un novelista o un poeta o un autor de canciones o un músico o el autor de un libro de texto sobrevivir en este mundo feliz en que la gente es alentada pero no obligada a pagar a los autores? En otras palabras, me parece que la brecha entre la práctica existente y las posibilidades visionarias sobre las que especula Stallman es todavía enorme.

Quisiera pedirle a Stallman que expandiera un poco ciertos aspectos de su charla y, específicamente, si es que tiene más ideas sobre la manera enque aquellos que llamaremos "creadores tradicionales" pueden ser protegidos por el sistema de *copyright*.

STALLMAN: Antes que nada, tengo que señalar que no debemos usar el término "protección" para describir lo que hace el *copyright*. El *copyright* restringe a la gente. El término "protección" es un término de propaganda que utilizan las empresas propietarias de *copyright*. El término "protección" significa impedir que algo sea, de alguna manera, destruido. No creo que una canción se destruya porque haya más copias de ella circulando. Ni creo que una novela se destruya si más gente lee copias de ella. Así que no usaré esa palabra. Pienso que conduce a la gente a identificarse con el bando equivocado.

También es una muy mala idea pensar en términos de propiedad intelectual, por dos razones: primero, prejuzga en lo que se refiere a la pregunta más importante, que es: ¿deberían estas cosas ser tratadas como un tipo de propiedad? Usar el término "propiedad intelectual" para describir el problema es presuponer que la respuesta es "sí", que ésa es la manera de tratar las cosas y no de alguna otra manera.

Segundo, promueve la sobregeneralización. La propiedad intelectual es un término genérico para varios sistemas legales con orígenes independientes como *copyrights*, patentes, marcas registradas, secretos comerciales y algunas otras cosas. Son fenómenos completamente diferentes y no tienen nada en común.

Cuando la gente oye el término "propiedad intelectual", se la induce a creer que hay un principio general de propiedad intelectual que se aplica a áreas específicas. Esto conduce no sólo a pensamientos confusos acerca de qué es correcto hacer; conduce a la gente a no poder entender qué es lo que de hecho dice la ley, porque suponen que la ley de *copyright*, la ley de patentes y la ley de marcas registradas son similares, cuando, de hecho, son totalmente diferentes.

Así que si se quiere promover el pensamiento cuidadoso y el claro entendimiento de qué es lo que la ley dice, hay que evitar el uso del término "propiedad intelectual". Hay que hablar de *copyrights*, o hablar de patentes, o hablar de marcas registradas o cualquiera que sea el asunto del que se quiera hablar. Pero no hablemos de propiedad intelectual.

Yo no tengo una opinión acerca de la propiedad intelectual. Tengo opiniones acerca de *copyrights*, patentes y marcas registradas, y son diferentes, porque esos sistemas legales son totalmente diferentes.

Bueno, esta digresión que hice es terriblemente importante. Ahora permítanme llegar al punto. Por supuesto, no podemos ver ahora qué tan bien podría funcionar, o si es que podría funcionar, pedirle a la gente que pague dinero voluntariamente a los autores y músicos que aman. Una cosa obvia es que lo bien que funcione un sistema semejante es proporcional al número de personas que participan de la red, y ese número, lo sabemos, se incrementará enormemente dentro de unos años. Si lo intentásemos hoy, podría fallar. Pero eso no probaría nada porque con diez veces más gente participando podría funcionar.

La otra cosa es: no tenemos ese sistema de desembolso de dinero digital del que hablé. Podría intentarse algo un poco parecido. Hay servicios que uno puede contratar y pagarle dinero a alguien. Cosas como Pay Pal. Pero antes de poder pagarle a nadie mediante Pay Pal, uno tiene que soportar un complejo tramiterío y dar información personal sobre uno. Esas compañías coleccionan registros sobre a quiénes uno le paga. ¿Puede uno confiar en que no harán mal uso de ello?

PREGUNTA: [Un comentario y una pregunta acerca de la libre descarga y acerca del intento de Stephen King de comercializar una de sus novelas secuencialmente a través de la web]

STALLMAN: : Sí, es interesante saber qué hizo Stephen King y qué ocurrió. Cuando al principio leí sobre eso, pensé que tal vez él estuviera dando un paso hacia un mundo que no intentara mantener al público apresado por una cadena de hierro. Entonces vi lo que de hecho había escrito para pedir a la gente que pagara. Estaba publicando una novela por entregas, y dijo: "Si obtengo suficiente dinero, entregaré más". Pero el pedido que escribió difícilmente era un pedido. Era una afrenta al lector. Decía: "Si us-

NOTICIAS DEL MUNDO

¡SANTA SEMANA! Los socios y socias de la SEA (la corrección política no cede ni en la más trivial de las gacetillas) podrán hacer uso del paquete turístico ofrecido por esa institución entre los días 28 a 31 de marzo de este año en la Casa de Descanso de la Asociación Argentina de Actores de Villa Giardino. Los afiliados, cónyuges e hijos podrán usufructuar las instalaciones cordobesas (con pensión completa incluida) por módicos $ 90 cada uno. Los menores de 10 años abonan sólo $ 70. Las reservas (con la cuota sindical al día) pueden realizarse en la Asociación Argentina de Actores (43 73 29 22 - 43 72 16 50/ 93 28/ 85 26).

CONGRESO Y CABILDO. Del 17 al 21 de abril de este año se realizará en la Ciudad de Buenos Aires el 6º Congreso Internacional de la Educación en el Tercer Milenio. El objetivo de la reunión –de la que participarán Lou Marinoff, Muhammad Yunus, Gilles Lipovetsky y Derrick de Kerchove, entre otras luminarias internacionales– es estimular la reforma necesaria en el campo educativo para alcanzar la excelencia que muchos países (entre ellos el nuestro) sienten en falta. Pueden participar docentes de todos los niveles. El congreso es una iniciativa del Ministerio de Educación del Gobierno de la Nación y se realizará en el Centro de Exposiciones (Figueroa Alcorta y Couture). Las inscripciones deben realizarse en Honduras 4883 (teléfono: 48 33 01 53).

CONGRESO Y CUBA. La Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana convoca a investigadores y estudiosos de la información y la comunicación para el encuentro bianual ICOM, que se realizará en la capital cubana entre el 9 y el 13 de diciembre. El eje que conducirá los debates será esta vez "Información y Comunicación ante las convergencias de la era digital: recursos teóricos y destrezas prácticas". Dentro del programa ICOM II se realizará el II Encuentro de Estudiantes de Comunicación Social. El temario completo del encuentro, los plazos de inscripción y otras menudencias pueden solicitarse por correo electrónico a la dirección icom2002@fcom.uh.cu

CONGRESO Y MANUELA PEDRAZA. Entre el 18 y el 21 de septiembre de 2002 se realizarán las VII Jornadas de historia de las mujeres y el II Congreso Iberoamericano de estudios de Género organizados por la Universidad Nacional de Salta (Facultad de Humanidades, Comisión de la Mujer y Grupo de Estudios Sociales del Noroeste Argentino). Las presentaciones podrán ser individuales o estar organizadas en mesas temáticas, que deberán ser propuestas antes del próximo 30 de marzo. Mayores informes en la dirección electrónica Jornad02@unsa.edu.ar o en la página de Internet www.unsa.edu.ar/jornad02

CONGRESO Y PERELMANN. La Universidad de Buenos Aires convoca al Congreso Internacional "La Argumentación. Lingüística, Retórica, Lógica, Pedagogía" que se realizará entre el 10 y el 12 de julio del corriente año con la presidencia de Oswald Ducrot. Los títulos de ponencias y resúmenes se aceptarán hasta el próximo 15 de abril. Las condiciones de inscripción, aranceles y el programa del encuentro pueden solicitarse por correo electrónico a María Marta García Negroni (mmgn@fibertel.com.ar), Alfredo M. Lescano (alescano@filo.uba.ar) y Roberto Bein (rbein@filo.uba.ar), o consultando en www.geocities.com/congreso_argumentacion.


DAVID THORNBURN Y RICHARD STALLMAN

tedes no pagan, ustedes son malvados. Y si hay demasiados de ustedes que son malvados, entonces yo simplemente dejaré de escribir esto". Bien, claramente, ésa no es la manera de hacer que el público sienta ganas de enviarte dinero. Tienes que hacer que te amen, no que te teman.

PREGUNTA: ¿El esquema en donde no hay *copyright* pero a la gente se le pide que haga donaciones voluntarias no está abierto al abuso mediante el plagio?

STALLMAN: No. Eso no es lo que propuse. Estoy proponiendo que debería haber *copyright* cubriendo la distribución comercial y permitiendo sólo redistribución textual no comercial. Así que cualquiera que la modifique agregándole un link a su sitio web, en lugar del link al sitio web del verdadero autor, estaría infringiendo el *copyright* y podría ser demandado exactamente como puede ser demandado hoy. Estoy proponiendo reducir los poderes del *copyright*, no abolirlos.

THORNBURN: Una pregunta que se me ocurrió mientras hablabas, Richard, y, otra vez, cuando respondías a esta pregunta es: ¿por qué no consideras las maneras en que la computadora, por sí misma, elimina completamente a los intermediarios, para establecer una relación personalmente el autor y su público?

STALLMAN: Bien, de hecho, esta donación voluntaria es una...

THORNBURN: ¿Piensas que ello no involucrará al editor en ninguna manera?

STALLMAN: Espero que no lo haga. Porque los editores explotan a los autores terriblemente. Cuando les preguntas a los editores sobre esto, dicen: "Bien, si un autor o una banda no desea editar con nosotros, que no lo hagan, nadie los obliga". Pero, de hecho, ellos hacen todo lo que pueden para impedir que eso resulte factible. Por ejemplo, están proponiendo formatos de copiado restringido, de modo que para publicar en esos formatos, uno tendría que pasar por los grandes editores. Su esperanza es un mundo en donde los reproductores reproduzcan sólo esos formatos. Para obtener cualquier cosa para reproducir en esos reproductores habrá que pasar por los editores. Así que, de hecho, aunque no haya una ley que prohíba al autor o al músico publicar en forma independiente, no será factible. Además, los editores tienden a ser muy malos a la hora de respetar sus contratos con los autores. Por ejemplo, los contratos de libros tradicionalmente han dicho que si un libro se agota, los derechos vuelven al autor, y los editores generalmente no han sido muy buenos en convivir con esa cláusula. A menudo ha tenido que ser forzada. Bien, lo que están empezando a hacer ahora es usar la publicación electrónica como una excusa para decir que el libro nunca se agotará, así que nunca tendrán que devolver los derechos. Su idea es hacer firmar al autor cuando éste está más necesitado y, a partir de entonces, quitarle todo el poder sobre su propia obra.

PREGUNTA: Los defensores del pueblo, que dicen que Napster debería continuar y que no debería tener restricciones, a veces dicen algo como esto: "Cuando las personas van a la biblioteca pública y piden prestado un libro, no están pagando por él, y pueden pedirlo prestado docenas de veces, cientos de veces, sin cargo adicional. ¿Por qué Napster sería algo diferente?"

STALLMAN: Bueno, no es exactamente lo mismo. Pero debería señalarse que los editores quieren transformar también a las bibliotecas públicas en tiendas en las que se paga por usar los libros. Así que, en los hechos, están en contra de las bibliotecas públicas.

PREGUNTA: ¿Pueden estas ideas sobre el *copyright* sugerir algunas ideas para ciertas cuestiones sobre la Ley de Patentes, tales como hacer drogas genéricas baratas para usar en Africa?

STALLMAN: No, no hay absolutamente ninguna similaridad. Las cuestiones de patentes son totalmente distintas de las cuestiones de *copyright*. La idea de que tienen algo que ver es una de las consecuencias desafortunadas de usar el término "propiedad intelectual" y alentar a la gente a asociar estas cuestiones, porque, como han oído, estuve hablando de cuestiones en las que el precio de una copia no es lo crucial. Pero, ¿cuál es el asunto crucial en hacer drogas contra el sida para Africa? Es el precio, nada más que el precio.

Ahora bien, el tema del que estuve hablando surge porque la tecnología digital de información da a cada usuario la facultad de crear copias. Bien, no hay nada que nos dé la facultad de crear copias de medicamentos. Estos medicamentos sólo pueden hacerse en costosas fábricas centralizadas. El problema será cuánto cuestan y si están disponibles a un precio que la gente en Africa pueda pagar.

Sólo hay un área donde surge una cuestión con las patentes que es similar a estas cuestiones de libertad de copiado, y es en la agricultura. Porque hay ciertas cosas patentadas que pueden ser copiadas, más o menos: las cosas vivientes. Se copian a ellas mismas al reproducirse. No es necesariamente un copiado exacto; remezclan los genes. Pero el hecho es que los granjeros han estado haciendo uso durante milenios de esta capacidad de las cosas vivientes de hacer copias de sí mismas. La agricultura es, básicamente, copiar las cosas que criaste y seguir copiándolas cada año.

Cuando se patentan variedades de plantas y animales, cuando los genes son patentados, el resultado es que a los granjeros se les prohíbe hacer copias. Hay un granjero en Canadá en cuyo campo crecía una variedad de grano patentada por una corporación. Él argumentó: "El polen voló y esos genes se introdujeron entre mis plantas". Pero tuvo que destruirlas de todos modos. Éste es un ejemplo extremo de cuánto puede el gobierno alinearse con un monopolio.

PREGUNTA: Yo conozco la historia de la educación. De hecho, eso es lo que hago: proyectos educativos con medios electrónicos. No podría encontrar un ejemplo del tipo de trabajo que usted promueve en el área educativa. No hay ninguna infraestructura en ningún lugar para poder contribuir con material. Puedo obtener información de muchos lugares, pero no está disponible bajo licencias libres, así que no puedo usarla para hacer un libro de texto libre.

STALLMAN: El *copyright* no cubre los hechos. Sólo cubre el modo en que está escrito. Así que puedes escribir un libro de texto, y puedes hacer ese libro de texto libre, si quieres.

PREGUNTA: Pero yo no puedo escribir por mí mismo todos los libros de texto que un estudiante necesita para la escuela.

STALLMAN: Bien, es verdad. Y yo no necesité escribir todo un sistema operativo libre tampoco. Escribí algunas partes e invité a otras personas a unírseme escribiendo otras partes. Así que dije: "Yo voy en esta dirección. Unete a mí y llegaremos allí". Y se unió la suficiente cantidad de gente, y allí llegamos. Entonces, si piensas en términos de cómo voy a hacer ese trabajo gigantesco, puede ser desalentador. Pero no lo mires de esa manera. Piensa en términos de dar un paso y comprender que, luego de que diste un paso, otra gente dará más pasos y, juntos, el trabajo eventualmente se hará. Asumiendo que la humanidad no se elimine a sí misma, el trabajo que hacemos hoy al producir la infraestructura educativa libre, las fuentes del libre aprendizaje para el mundo, será útil por tanto tiempo como la humanidad exista. Puede tomar veinte años lograr que se haga, ¿y qué? No pienses en términos del trabajo completo. Piensa en términos de la parte que vas a hacer. Eso le mostrará a la gente que puede hacerse, y entonces otros harán su parte. ♣

Traducción Christian Rovner

WEBEANDO

Entre los sitios de literatura en Internet se destaca Flatus Vocis (www.flatusvocis.com), cuyo diseño sumamente moderno también es admirable por su elegancia. El sitio ofrece, en cinco apartados, cuentos, poesía (con la posibilidad de escucharla), entrevistas, reseñas, y una completísima guía para el estudiante de Filosofía y Letras: bajo el título **académicos**, puede leerse la nómina de materias de las carreras que se cursan, con sus respectivos programas y, en algunos casos, desgrabaciones de los cursos. Ideal no sólo para los alumnos de esas carreras sino también para los que aún se encuentran en la busca desesperada del título que le pondrán a su futuro y que pueden, aquí, echar un vistazo a lo que la Facultad de Filosofía y Letras ofrece. Opciones para los fanáticos de la lectura, los aspirantes a escritores o lingüistas, los aficionados a los clásicos, los adictos al cine, la danza, las artes plásticas, la música, los seguidores de Platón, Bergson o Nietzsche, los apasionados del acontecimiento y los relectores del pasado.

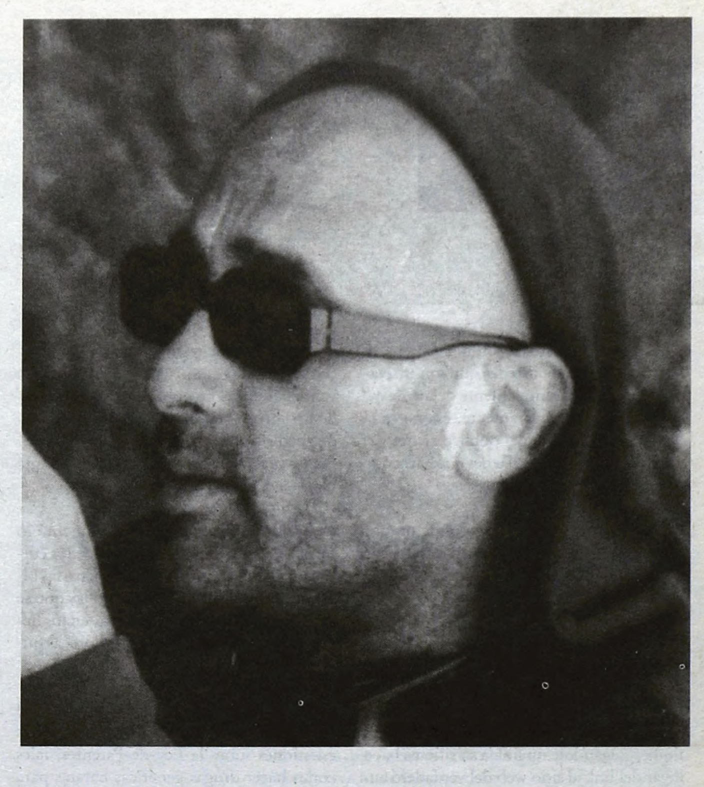
Bajo el título **poesía** se encuentra una antología de poetas (Pedro Mairal, Lola Arias, Walter Cassara, Laura Lobov), algunos de los cuales leen en voz alta sus textos. Este interesante formato propone un contacto más directo con los autores: a la hora de leer poesía, resulta importantísimo el factor del ritmo, que la escucha pone en primer plano.

En **relatos** se encuentran algunos cuentos de Horacio Benega, Oliverio Cohelo y María del Carril. Los cuentos de esta última brindan cada uno de ellos una ración de violencia en un estilo distanciado, como de indiferencia, que los vuelve raros e interesantes.

voces es, quizás, el apartado más experimental e innovador. Se encuentran allí textos de diverso género. Gabriela Bejerman, por ejemplo, combina tres de sus poemas con música, en una suerte de *performance*. Además, se exponen "Testamento para el tercer milenio" de Andrés Carvajal, cuentos y leyendas de Liliana Cinetto y testimonios de dos ex combatientes de Malvinas ("Malvinas: historias de guerra").

libros ofrece reseñas y fichas técnicas de novedades bibliográficas, entrevistas a escritores (actualmente puede leerse una al conocido novelista argentino Andrés Rivera, cuya voz se puede escuchar, por supuesto) y retrospectivas. Por último, los enlaces de la página remiten a cinco categorías (páginas culturales, páginas universitarias, librerías virtuales, e-texts y otras) y establecen una amplia red cultural cibernética.

EUGENIA LINK



BRUCE WAGNER: LETRA Y CELULOIDE

LOCOS POR EL BIÓGRAFO

Pocos escritores han sabido explorar y explotar las relaciones entre la industria cinematográfica de California y la literatura como Bruce Wagner –novelista, guionista, realizador cinematográfico él mismo–, cuya última novela, *I'll Let You Go*, está llamada a convertirse en un clásico.

POR RODRIGO FRESAN

Pocas relaciones más peligrosas y al mismo tiempo más benéficas que la que se ha producido –desde que el cine empezó a hablar y los productores descubrieron que necesitaban escritores que escribieran esas palabras– entre Hollywood y la literatura. Así, los escritores partieron a una nueva Tierra Prometida para ser apilados en cabañas como vacas de raza o caballos pura sangre. Faulkner, Mann, Huxley y Cheever se asomaron a los bordes del agujero negro, Fitzgerald se cayó adentro para ya no levantarse. Se iba a Sunset Boulevard a hacer dinero o a deshacerse uno. Y, en la pesadilla de la ciudad de los sueños al borde del desierto, surgió al borde del desierto el poderoso y encandilante subgénero de la novela hollywoodense narrando los ensayos, estrenos y fracasos de personajes unidos más por el amor que por el espanto. Y, claro, muchas buenas historias arrancadas a ese celuloide especialista en arruinar grandes libros a la hora de llevarlos a la gran pantalla.

De ahí que buena parte de la novela de Hollywood esté escrita con furia hambrienta y sed de venganza apenas matizada, en ocasiones, por aires de comedia cruel. La lista es larga y siempre incompleta a la hora de contar la película: Bukowski, Vidal, Beattie, Oates, Stone, McCoy, Updike, Roth, Ellroy, Yates, Tolkien, Didion, Schulberg, Dunne, Mailer, Chandler son apenas algunos de los locales a los que se les han unido –en abigarrado escenario digno de Cecil B. DeMille– extranjeros que incluyen a Boyd, Rushdie, Puig y Soriano a la hora de contar, en *Triste, solitario y final*, la entrega de Oscar más inolvidable de la historia del asunto.

AUTOPISTAS Y TEMBLORES

Y de vez en cuando aparece un novelista hollywoodense puro, alguien que hace de la Meca del Cine su territorio y tema. Este es el caso de Bruce Wagner (Wisconsin, 1954), quien llegó allí para quedarse y acaba de completar su Gran Trilogía con la celebrada publicación de la tantos años anunciada *I'll Let You Go*.

Wagner –de aspecto cuanto menos inquietante en las fotos de solapa– se dio a conocer en 1991 con *Force Majeure*, título que alude a la cláusula por la que las aseguradoras pueden quedarse con la película y hacer lo que quieran con ella, generalmente algo malo. La novela narraba las desventuras de Bud Wiggins –chofer de limousina de las estrellas y alguna vez guionista promisorio– mientras planea su retorno triunfal con un *script* que no deja de mutar en su cabeza cada vez más enloquecida y, sí, Nathanael se hubiera partido de risa y de angustia leyéndola. En 1996 fue el turno de la más experimental y coralmente Altman-Pynchon *I'm Losing You*. Esta vez el título tenía que ver con el mantra/mentira telefónico que uno le dice a quien sea al otro lado del celular cuando quiere quitárselo de encima y sacarlo del área de cobertura. Para algunos, el libro era una obra maestra de la crueldad; para muchos, una obra maestra y punto. Entre una y otra, Wagner escribió el guión de alguna película de Freddy Krueger y de la revulsiva *Escenas de la lucha de clases en Beverly Hills*, filmó documentales gimnásticos con Carlos Castaneda y escribió primero el comic y después la serie *Wild Palms* –producida por Oliver Stone–, donde se burlaba con estética *à la* David Lynch del mundo de la Sciencetology y sus efectos en las mentes tiernas de divos y divas del celuloide. Después se sacó las ganas de dirigir *Women on Film* (2001), adaptación libre de su opus 2 con la que se paseó por los mejores festivales buscando, seguramente, más inspiración para disparar una tercera bala entre los ojos de la bestia.

GRANDES DESESPERANZAS

"Dickensiana" es el adjetivo que la crítica ha dedicado con mayor frecuencia y más ganas a la recién aparecida *I'll Let you Go* a la hora de definir las 550 páginas de su abigarrada trama donde los buenos modales satíricos y victorianos de cierta novelística decimonónica se funden con la locura del demoníaco Los Angeles de ahora mismo. Pero también se podría invocar a Proust a la hora de explorar los misterios infantiles de la memoria o a las compulsiones góticas de las Brontë o a la fascinación por lo deforme en Victor Hugo. La trama de *I'll Let You Go* es la más ordenada y la más ambiciosa y barroca y, sí, clásica –hasta ahora– en la obra de Wagner: novela familiar con palacio ruinoso digno del *Gormenghast* de Mervyn Peake, abuelo millonario obsesionado con su propia muerte y resurrección, y madre drogadicta y padre supuestamente muerto, pero...; de misterio, con niños prodigio y desfigurados y detectivescos, y un gran danés que ha visto demasiadas cosas; de clases, con un tribu de sirvientes iluminados y sombríos; de paisajes, con una Venice Beach de Bette "Baby Jane" Davis que, por momentos, se parece más al Balbec de la perversa Albertine; y, finalmente, con una riqueza de lenguaje en la que comulgan lo que se mira y se lee, que es, inequívocamente, de Bruce Wagner.

Hay que decirlo: *I'll Let You Go* sería un gran film. Hay que decirlo también: el libro va a ser siempre mejor. ♣

FAUSTO

